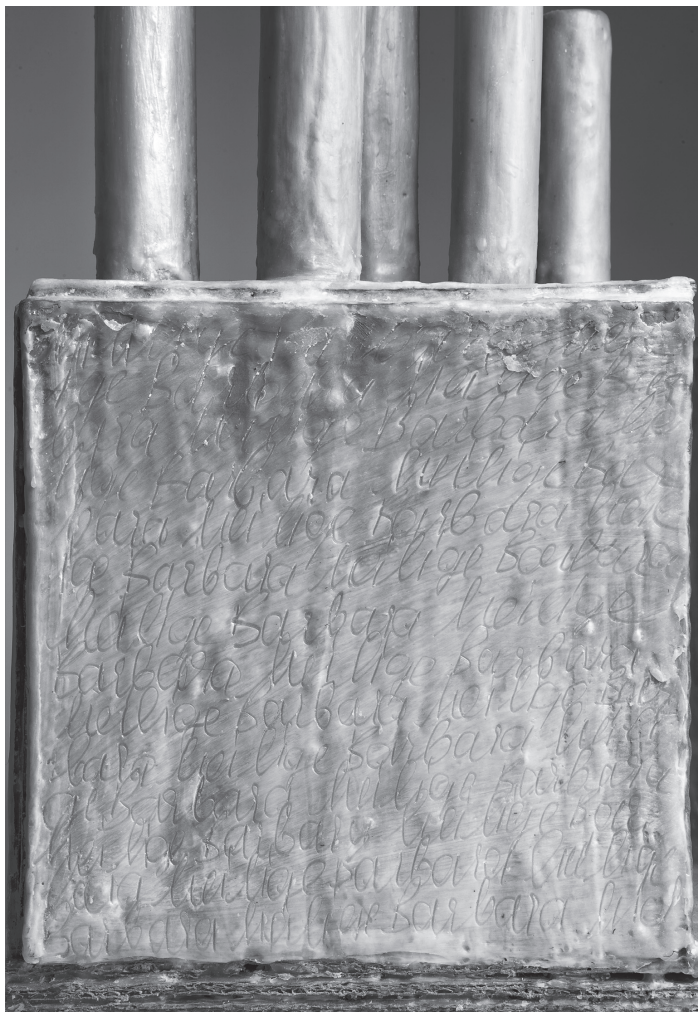




R3 - Ohne Titel, 2000 (Detail)
Karton, Wachs, 65x17x35cm

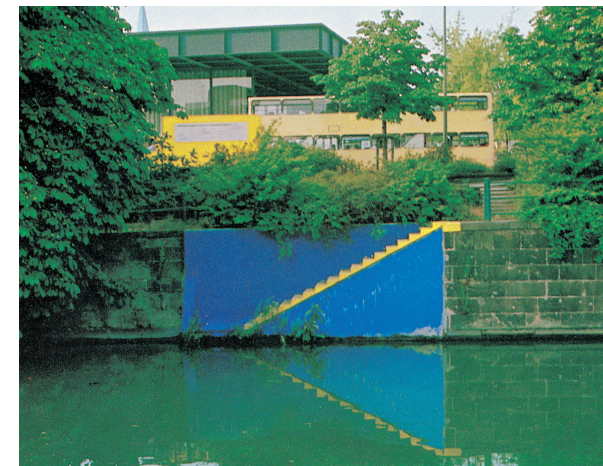
Jürgen Schilling

Über Plastiken von Katja Ka

Im Fokus der jahrzehntelangen Recherche Katja Ka's stand die Verknüpfung der künstlerischen Gattungen: Architektur, Malerei und Plastik; dabei war ihre Vorgehensweise Wandlungen unterworfen, die dem Zeitgeist ebenso geschuldet waren wie dem ganz persönlichen Erleben. Unterschiedlichste eigenwillig und leidenschaftlich verfolgte Zielsetzungen bedingten vielfältige Ausdrucksweisen, denen gemein ist, dass sie auf Gestaltungen abzielten, die - auf vorhandenen einfachen Mitteln aufbauend - bei einer ersten Begegnung eher improvisiert als auf ein perfektes Ergebnis hin ausgerichtet erscheinen. Katja Ka's Auseinandersetzung mit Architektur, also umbauter Räumlichkeit, setzte mit jenen Malereien ein, die seit Beginn der 80er Jahre des vorigen Jahrhunderts entstanden. In Treppenhäusern, Fluren, auf einem Bunkerdach, an Brandmauern verlassener Gebäude, an Treppentürmen, auf Parkdecks und an gläsernen Fassaden gestaltete sie vorzugsweise mit tiefblauer und schwarzer Farbe großflächige Wandmalereien, und setzte strukturierende Zeichen, überraschende Signale, die Verstecktes und Unbemerkttes, als nebensächlich erachtete Abschnitte strahlend und triumphierend akzentuierten¹: „Ich spiele mit der Farbe Blau. Ich lasse der Farbe freien Lauf, ich enge sie ein, ich gehe mit ihr in die Landschaft, ich gehe mit ihr zur Architektur, gehe mit ihr in Räume.“² Mit temporären Installationen oder langfristig angelegten Projekten wie der Bemalung in Gelb und Blau einer zum Wasser hinunterführenden funktionslosen Treppe an der Kaimauer des Berliner Landwehrkanals in unmittelbarer Nähe der Neuen Nationalgalerie, brachte sie es auf ebenso radikal-konsequente wie subtile Weise fertig, Aufmerksamkeit auf Details ihres Umfeldes zu lenken, sie eindeutig zu markieren und einem Bedeutungswandel zu unterwerfen. Ihr gelang dabei, wie Karin Thomas schrieb, „eine spirituelle Gebärde, die den farbüberzogenen Wänden eine faszinierende Metamorphose zuteil werden lässt. [Sie schuf] den psychophysischen Wirkungsraum aus einer abstrakten Malgestik, deren Imagination über das Ultramarin so stark ist, dass sie den kalten Funktionalismus des großstädtischen Ambientes mit der Vorstellung von entgrenzter Weite zu überlagern vermag. Während das Informel der fünfziger Jahre konkrete Bedeutungshorizonte postulierte, ist die spirituelle Farbsetzung bei [ihr] ein inhaltlich offenes und zurückhaltendes Angebot an die Phantasie des Großstadt-Passanten.“³ Indem die Künstlerin das Potenzial existierender, ästhetisch belangloser Bausubstanz ausmachte und ihre Chance nutzte, die vorgefundene Situation im Rahmen eines übergeordneten Entwurfs in ihrem Sinne durch expressive Geste und übergreifenden Farbklang zu verwandeln, veränderte sie nicht lediglich ihre Erscheinung sondern griff in ihre wesensgemäße Geschichte ein und verrätselte sie. „Die realen Ereignisse bekommen ein Geheimnis, bekommen die absolute Ruhe, die bis zur Abstraktion der Gefühle reicht, bis zur Sprachlosigkeit.“⁴ Katja Ka, die Malerin, die die von ihr bearbeiteten Architekturteile als skulpturale Elemente begriff, verlieh ihnen zugleich Individualität und neue Würde, weil sie sie als gestaltenswert erkannte und kraft ihres Eingriffs zu eigenständigen Werken umformte, die Zweifel am augenscheinlich Realen weckten.

Zwischen 1986 und 1994 entstanden in Styropor oder Gips geformte Plastiken, auch in Bronze gegossene und auf Basaltplatten montierte *Farbraumklänge*. Diese nehmen dadurch, dass sie den Pinselzug thematisieren und monumentalisieren, unmittelbaren Bezug auf die Spuren malerischer Gebärde. Diese Werke, bei denen einander überlagernde und parallel geschichtete Elemente den Verlauf abgestrichener Farbe im Augenblick des Auftrags auf die Leinwand imitieren, bzw. Farbsplitter isoliert, lassen sowohl hinsichtlich der Intention als auch der ironisch-pathetischen Attitüde, die der Guss in Bronze unterstreicht, an Roy Lichtensteins dynamische, 1965/66 gemalten *Brushstroke*-Gemälde und thematisch verwandte spätere Skulpturen denken. Hier wie dort wird der strukturierende Pinselstrich, ursprünglich untergeordneter Teil eines großen Ganzen, von diesem losgetrennt, eingefroren: er verselbstständigt sich und erlangt Bedeutung als alleiniger, formal übersteigter Inhalt der Darstellung.

Die Beschäftigung mit Problemen plastischen Gestaltens dauerte an und überlagerte schließlich das Interesse an der Malerei - welches in späteren Werken weiterwirken sollte - und führte schließlich zu einer letzten, über Jahre realisierten Werkgruppe, für die Katja Ka den kennzeichnenden Begriff der *Retrouvagen* einführte. Dabei handelt es sich um Assemblagen, die Katja Ka aus anonymen Fundstücken unterschiedlichster Provenienz montiert; allerdings unterscheidet sich ihre Arbeit von der anderer mit vorgefundenen Objekten experimentierender Künstlerinnen dadurch, dass sie sie berechnend und zielgerichtet anordnete. Sie fügte feste Rollen, Pappen mit Lamellen, übereinander gekoppelte eiförmige Scheiben, Halbkugelkränze, Teile von Kartonagen, Whisky- und Mozart-Kugel-Verpackungen, Draht, Stäben und Gips zu komplexen Modellen fiktiver Architekturen. Diese Gebäude, weniger als Behausungen denn als Monumente konzipiert, wirken einerseits verschlossen, abweisend und auch im kleinen Format wuchtig und massiv, andererseits klingt Verletzbarkeit und Sinnlichkeit an, ein Eindruck, der partiell auf die fragile Materialität, besonders jedoch auf die subtile Behandlung der Oberflächen zurückzuführen ist. Mit einem trüben Weiß flüchtig getüncht - wobei die Lasur nicht immer die Farbe des Untergrundes kaschiert -, mit Wachs, matter bläulicher Enkaustik oder einem pastos aufgetragenen faltigen Film von Fliesenkleber überzogen, einer Masse, die auch nach dem Erstarren cremig erscheint, stellt sich die Textur der *Retrouvagen* nicht als schützende Schicht oder farbige Fassung im herkömmlichen Sinne dar. Vielmehr beansprucht die malerische Präparierung Aufmerksamkeit als autonomes Element der Plastik. Katja Ka's Vorgehen betont die Prozesshaftigkeit ihres Verfahrens und verweist unterschwellig auf die fragmentarische und vergängliche Beschaffenheit ihres Ausgangsmaterials, dessen ursprüngliche schlichte Einzel-Aussage sie kombinatorisch zu einer neuen Sprache verschweißt. Ähnlich jenen, in Bezug auf ihren ebenso banalisierenden wie eindringlich-konzentrierten Charakter entfernt verwandten dreidimensionalen Objekten Cy Twomblys, angesichts derer Peter Iden konstatiert, dass sie „poetisch, oft gelinde spöttisch [...] jeden Anspruch auf das auratische Format [unterlaufen] und [...] eine eigene Aura gerade aus deren Verweigerung [gewinnen]“⁴⁵, strahlen Katja Ka's dichte organische Gebilde stetige Energien aus. Beim Umschreiten eines jeden dieser Gehäuse offenbaren sich ständig neue Sichten aus immer neuen Blickwinkeln. Es wird evident, welche Bedeutung die Künstlerin den Schichtungen hintereinander positionierter oder in sich verschachtelter Flächen und einander konterkarierender geometrisch-konstruktiver Grundformen, durch käfigartiges Gittergeflecht, das die Grundstruktur einer Plastik überzieht nur scheinbar behinderten Durchblicken



o: Fraenkelufer, Berlin 1980

u: Die Gelbe Treppe am Kanal, Berlin 1983

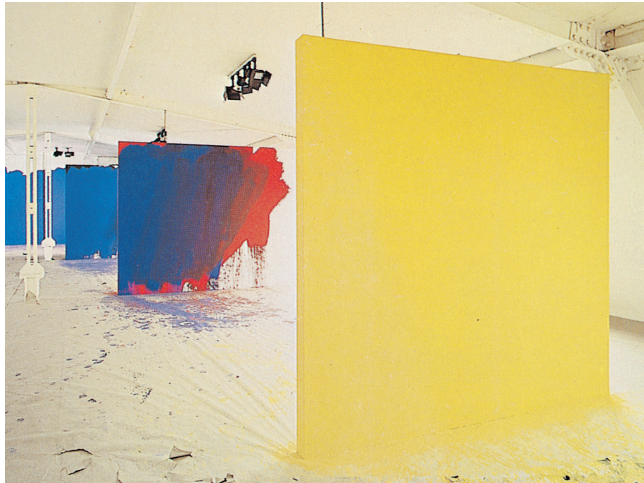
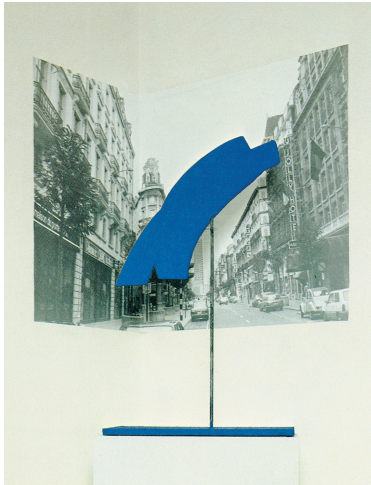
und von Innen heraus wirkenden Körpern in Hinblick auf die zu kreierende Raumsituation zumaß. Souverän überspielte zweifelhafte, eine reale Maßstäblichkeit negierende Proportionsverhältnisse und irritierende Asymmetrien offenbaren sich als kalkulierte Eingriffe, die die Balance der jeweiligen Komposition niemals gefährden. Gezielt wird der Luftraum als plastisches Volumen einbezogen; ein organisiertes Wechselspiel von konkav und konvex angeordneten Elementen bei einigen der *Retrouvagen* entwickelt akzentuierte Spannungsmomente durch ein sich Anziehen und Abstoßen. Was mit reduziertem Formenvokabular intuitiv gesetzt erscheinen mag, stellt sich als Resultat durchdachten erfinderischen Handelns heraus.

Beobachtet man ein Ensemble dieser auf plastischen Ideen basierenden Gebäudeentwürfe, die man auch als Modelle schöpferischer Erkenntnisse bezeichnen könnte, mag der Gedanke an ein ungeschriebenes gebliebenes Kapitel in Italo Calvinos *Die unsichtbaren Städte* aufkommen, einen bislang ungeschilderten fiktiven Ort, in den eine beunruhigende Endzeitstimmung Einzug gehalten hat, die abrupt einer futuristischen urbanen Utopie Einhalt gebot und in der im Rohbau begriffene Konstruktionen das Stadtbild dominieren. Von rätselhaften, ja unsichtbaren Stätten und Geschehnissen im Reiche Kublai Khans ist bei Calvino die Rede, wo „in Sprachen, die dem Khan unverständlich waren, [...] die Gesandten [berichteten], was sie in Sprachen gehört hatten, die ihnen unverständlich waren.“⁶ Obwohl jeder beschriebene Ort bestimmte Eigentümlichkeiten bewahrt, verhält es sich letztlich überall wie in der imaginären Stadt Trude: „Du kannst abfliegen, wann Du willst [...], aber Du wirst zu einem anderen Trude kommen, das Punkt für Punkt gleich ist, die Welt ist überdeckt von einem einzigen Trude, das nicht anfängt und nicht aufhört, nur am Flughafen den Namen wechselt.“⁷ Katja Ka's blockhaftem Gebäudetypus ist man freilich kaum begegnet, obwohl sie ausschließlich der traditionellen Architektur entstammende Motive zitiert. Allerdings verhindern Sperren die Ausgänge ihrer Konstruktionen - so sie überhaupt vorhanden sind -, rhythmisch addierte Fensterrechtecke bleiben undurchlässig und eine funktionelle Bestimmung von Umgängen und stilisierten Zinnenkronen ist nicht auszumachen. In Beklommenheit suggerierende Hohlkörper eingeschlossene Korridore enden im Labyrinth und sämtliche rampenartige Treppensysteme führen ins Nichts; alles erweckt den Anschein des Unvollendeten, Provisorischen und Zweckfreien.

Blickt man zurück auf die Geschichte künstlerischer Entwürfe, deren Thema der Dialog mit der Architektur ist, und versucht, Katja Ka's Plastiken beizuordnen, wird deutlich, dass es kaum die puristischen „gegenstandslosen räumlichen Gestaltungen“ Malewitschs gewesen sein könnten, welche dieser als „provisorische Behausungen des neuen Menschen“⁸ sah, denen die Bildhauerin sich nahe gefühlt haben mag.⁹ Ebenso wenig einem Heerich oder Kirkeby, denen es vorbehalten blieb, ihre als Bildhauer konzipierten Entwürfe in faktische Architekturen umzusetzen. Eher sind es die radikalen utopischen Planungsideen eines Sant'Elia oder des Künstler-Architekten Frederick Kiesler und des unorthodoxen Phantasten Hermann Finsterlin, die uns angesichts dieser Arrangements in den Sinn kommen. Mit diesen teilte sie nicht nur die Vorliebe für organische Strukturen und den Glauben an das Bauen als Raumerlebnis, sondern auch die Sorglosigkeit in Bezug auf das Machbare. Während Finsterlins gezeichnete Konzepte allesamt unrealisiert blieben, erlebte Kiesler, der davon überzeugt war, dass es in der Gegenwart keine Baukunst gäbe, „weil wir nur an das Notwendige glauben“¹⁰, zumindest, dass einige seiner Ideen im Großen Gestalt annahmen. Eine Vielzahl von Künstlern, Bildhauer



Der Gang zur Psyche, Museum des 20. Jahrhunderts, Wien 1985



o: Utopie Brüssel, 1986
u: Raummalerei, Berlin 1983

und Maler, hat sich in der jüngeren Vergangenheit mit Problemen der Architektur und des Wohnens - und damit den Konditionen eigener Existenz - auseinandergesetzt.¹¹ Es ist auffällig, dass die von ihnen gewählten zumeist unveredelten, ärmlichen Werkstoffe, z. B. Beton, Holz, Pappen, Klebebänder, Plastikfolien und anderer unstabiler Stoffe, in krassem Gegensatz zu denen stehen, die von heutigen Architekten eingesetzt werden, und uns in eine kritische oder humorvoll gestaltete Gegenwelt sozialer Strategien entführen. Während Künstler wie Anne und Patrick Poirier oder Charles Simonds in den 70er Jahren Konstruktionen in Anlehnung an wirkliche oder fiktive mythische Orte schufen, archaische Kulturlandschaften mit ihren Häusern, Treppentritten und Zeremonialplätzen, deren ruinöser Zustand der Behauptung ewiger Beständigkeit von Architektur Hohn sprechen, gerät den Künstlern von heute die Historie bzw. eine findige Retrospektive weitgehend aus dem Blick; „der immerwährende Wechsel tilgt die Erinnerung.“¹² Katja Ka's *Retrouvagen* stehen jedoch in dieser Tradition. Sie appellieren an den Betrachter, seine Distanz aufzugeben, sich nicht nur der physischen Präsenz des Innen und Außen der Plastiken zuzuwenden und ihre plastischen Qualitäten zu ergründen, sondern der Qualität des ihnen zugrunde liegenden Denkens und Empfindens, sowie die narrative Konzeption der geordneten Formen, der verfremdeten Stoffe und Akkumulationen auf sich wirken und der Phantasie freien Lauf zu lassen.

Mit ihren *Retrouvagen*, unpräzisen Agglomerationen spröder Materialien, gelangen Katja Ka - exakt und bedächtig arbeitend, jedoch auf technische Vollkommenheit verzichtend - originale Aussagen, die beim Betrachter Zweifel, vage Ahnungen und düstere Träume zu provozieren vermögen und in krassem Gegensatz zu den eigenen zuversichtlichen Malereien der 80er Jahre stehen. Angesichts dieser selbstsicheren, emotional aufgeladenen Setzungen erinnern wir uns eines Diktums Constantin Brancusi: „Einfachheit ist kein Ziel in der Kunst, aber man gelangt ohne eigenes Zutun zur Einfachheit, indem man sich dem wirklichen Sinn der Dinge nähert.“¹³

¹ Vgl. zu diesen Arbeiten Katja Ka's: Werkverzeichnis, in: Katja Hajek, Berlin o. J., S. 72

² Katja Ka, Brief vom 9. 6. 1989, vgl. Blau: Kaleidoskop einer Farbe, hrsg. von Andreas Bee und Christmut Präger, Ausstellungskatalog, Heidelberg 1990, S. 61

³ Karin Thomas, Zweimal deutsche Kunst nach 1945 – 40 Jahre Nähe und Ferne, Köln 1985, S. 283-286

⁴ Katja Hajek, Farbräume und Landschaften sind Klangbilder oder Wie der Pinselstrich das Bild verlässt, vgl. Anm. 1, S. 12

⁵ Peter Iden, Die plastischen Arbeiten des Malers Cy Twombly, Frankfurter Rundschau, 11. Februar 2006

⁶ Italo Calvino, Die unsichtbaren Städte, München und Wien 1984, S. 28

⁷ Vgl. Anm. 6, S. 150

⁸ Kasimir Malewitsch, Suprematistisches Manifest Unowis, in: Kasimir Malewitsch, Suprematismus, hrsg. von Werner Haftmann, Köln 1989, S. 238

⁹ Vgl. ArchiSkulptur – Dialoge zwischen Architektur und Plastik vom 18. Jahrhundert bis heute, hrsg. von Markus Brüderlin, Ausstellungskatalog, Fondation Beyerle, Ostfildern-Ruit 2004

¹⁰ Frederick Kiesler – Architektur der Zukunft, vgl. Michael Pabst, Frederick Kiesler, in: Architektur – Räume – Projekte, hrsg. von der Interessengemeinschaft Galerien Maximilianstraße, München 1978, o. S.

¹¹ Vgl. Jürgen Rasp (Hrsg.), Die dritte Haut: Häuser, in: Kunstforum International, Bd. 182, Oktober-November 2006, S. 42-157 und ders., Der Geist der Schwelle. Häuser II, Kunstforum International, Bd. 184, März-April 2007, S. 40-215

¹² Siegfried Krcauer, Straßen in Berlin und anderswo, Berlin 2007, S. 18

¹³ Constantin Brancusi, Aphorismen, in: Kunsttheorie im 20. Jahrhundert, hrsg. von Charles Harrison und Paul Wood, Bd. I (1895-1941), Ostfildern-Ruit 2003, S. 436